RODICA MARIAN

CONCEPTUL BLAGIAN AL „SOFIANICULUI” LA EMINESCU

Matricei stilistice româneşti şi determinantelor ei, dezvăluite în Eminescu, i-am dedicat o analiză semantică, concentrată, mai ales, pe structura orizontică a „ondulării” în *Luceafărul*[1] şi a felului cum spaţiul mioritic e pătruns „până la saturaţie de un sentiment al destinului”[2], care, mai mult ca în orice altă creaţie eminesciană, este complexul inconştient al singurătăţii, revelându-se în finalul poemului ca o armonie a singurătăţilor. Dezvoltând eseistic demonstraţia stilistico-filosofică a lui Lucian Blaga, chiar dacă nu urmărea sentimentul destinului, Irina Petraş[3] nota cu inspirată limpezime că spaţiul eminescian are o „tensiune ameliorată de *unduire*”, orizont care nu este numai deschidere, ci reînnoită „cutremurare”. Aceeaşi autoare duce mai departe observaţia lui George Popa (care admite şi el o modalitate „ondulantă” de manifestare a spaţiului eminescian, nu matricial însă, ci alături de alte modalităţi), intuind într-o poezie ca *Peste vârfuri,* cu peisajul ei ondulat, „o împăcare dincolo de legile diurne, oficiată sub pavăza nopţii”, şi adaugă că pavăza este luna, ca astru ideal, „cu magnetismul ei special şi periodic”, sub care trăieşte în general Eminescu (Călinescu): „El locuieşte şi vremuieşte, am zice, în *undă*, fără început şi fără sfârşit”; „Unda e cea care se îndepărtează pentru a fi mai aproape”; „*Unda”* este cronotipul eminescian. [...] „*Unda* domină, astfel, pretutindeni în poezia eminesciană chiar şi acolo unde nu este numită direct”.

Eminescologia contemporană şi actuală, foarte dinamică şi plurivocă, este oarecum rezervată în faţa unor sintagme blagiene ca „duhul eminescian” sau „sufletul românesc”, preferând să ocolească sensul lor adânc derivat din teoria matricei stilistice şi înlocuindu-l, în cel mai fericit caz, cu substitute generalizante sau descriptive ca „reflecţie şi simţire”, care spun totuşi altceva. Într-o recentă carte a lui Ştefan Munteanu, intitulată *Filosofia indiană şi creaţia eminesciană*, se conchide despre *Luceafărul* că „marea creaţie a lui Eminescu, cea mai încărcată de reflecţie şi simţire românească, se explică cel mai bine prin sine” şi „este mai puţin important ce alte corelaţii pot fi stabilite”[4]. Din punctul nostru de vedere,

[1] Rodica Marian, *Matrice stilistică în „Luceafărul”*, în „Steaua”, nr. 7–8, iulie–august 2000.

[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Orizont şi stil. Spaţiul mioritic. Geneza metaforei şi sensul culturii,* Bucureşti, 1944, p. 320.

[3] *Un veac de nemurire*, Cluj-Napoca, 1989, p. 34, 35, 36, 42, 43, 44.

[4] Ştefan Munteanu, *Filosofia indiană şi creaţia eminesciană,* Bucureşti, 1997, p. 105.

DACOROMANIA, serie nouă, III–IV, 1998–1999, Cluj-Napoca, p. 243-250

mentalitatea creatoare din poem, fondul ideatic al variantei genuine şi al textului poetic integral au evidente confluenţe cu filosofia indiană, ceea ce nu înseamnă că „sufletul românesc" nu îşi pune amprenta pe însăşi substanţa poemului. Această îngemănare este una dintre rezultantele demonstraţiei noastre semantic-textuale[5] şi ea a fost exprimată cu o impresionantă intuiţie de Blaga însuşi, notând că Eminescu a presimţit „o secretă afinitate între fondul dacic şi modul spiritului indic"[6], înrudire de substrat asupra căreia se opreşte şi Cicerone Poghirc.

Despre categoria sofianicului s-a amintit rareori în exegeza modernă eminesciană, totuşi ea a fost recunoscută ca o componentă a sintezei realizate în poetica lui Eminescu, depăşind imaginea omului contrariilor, cum spune Dan C. Mihăilescu, enumerând printre valenţele sintonice ale energiei spirituale eminesciene: „capacitatea de absorbire a sofianicului şi cea de esenţializare a teluricului; trăirea integrală, angajând esenţa fiinţei ş. a."[7].

Determinanta sofianică din *Luceafărul*, ca descriere stilistică a fenomenului, asupra căreia vom stărui acum, este surprinsă de Blaga în *Spaţiul mioritic*: „În afară de această structură orizontică presimţim în opera lui Eminescu, mai rar manifestată ce-i drept, şi determinanta sofianică. *Luceafărul* are, nu numai prin motivele de poveste, ci şi prin toată atmosfera sa, ceva din reflexele aurii ale transcendenţei coborâtoare în lume. Luceafărul ca personaj e frate bun cu Eonii intermediari între cer şi pământ, din sistemele gnostice. În prima formă a poeziei *Luceafărul*, în prima încercare de poetizare şi versificare a basmului, ce l-a inspirat pe Eminescu, Luceafărul este numit Eon. În finalul poeziei definitive personajul de lumină rosteşte, static transfigurat şi dominator, ca o figură de arhanghel teocratic: Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece"[8]. Exegeza blagiană se concentrează în aceste afirmaţii, pe care, conform exigenţelor demonstraţiei pe text, vom încerca să le argumentăm.

Mai întâi, în ordinea importanţei, argumentul transcendenţei coborâtoare în lume, care configurează sofianicul „ca potenţă creatoare a spiritualităţii ortodoxe, ca o determinantă stilistică inconştientă a culturii est şi sud-est europene"[9]. Această înţelegere a sofianicului ca subiect de filosofie a culturii este o contribuţie blagiană originală în contextul epocii[10], termenul însuşi fiind împrumutat din istoria artei şi încărcat de alte semnificaţii decât speculaţiile gânditorilor ruşi contemporani (Floreski, Bulgakov), care „s-au lansat doar în speculaţii metafizice cu privire la o pretinsă existenţă intermediară între Dumnezeu şi lume, căreia i s-a dat numele de Sfânta Sofia"[11]. Conceptul sofianicului blagian este în primul rând o determinantă

---

[5] Rodica Marian, *„Lumile" Luceafărului,* Cluj-Napoca, 1999, capitolul *Mentalitate indică şi filosofie upanişadică în textul integral al poemului.*

[6] Lucian Blaga, *Mahatma Gandhi aşa cum l-am cunoscut*, în „Secolul XX", 1968, nr. 2, p. 20.

[7] Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene,* Bucureşti, 1982, p. 10.

[8] Lucian Blaga, *Trilogia culturii ...,* p. 323.

[9] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic ...,* p. 237.

[10] *Ibidem*, p. 218: „Filosofie a culturii s-a făcut adesea, şi destul de fertilă, în marginea catolicismului şi protestantismului, dar aproape deloc în marginea spiritualităţii ortodoxe".

[11] *Ibidem*, p. 237–238.

stilistică, ca factor de prim ordin ce stă la temelia unui stil, a matricei stilistice, ca un complex inconştient care-şi consumă rostul în zona conştiinţei: „Sofianică e pentru noi orice creaţie sau existenţă imaginară sau reală, care mărturiseşte despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos. Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natură, o concepţie despre un organism social, comportarea omului în viaţa cotidiană etc. Toate aceste fapte sunt sofianice în măsura în care ele ne revelează o transcendenţă *coborâtă într-un primitor receptacol* ”[12].

Argumentele semantic textuale ale analizei noastre se pot concentra pe această idee a transfigurării celor doi eroi pământeni din poemul *Luceafărul*, care devin, pe parcursul textului, nişte receptacole primitoare ale transcendenţei, vizibilă pentru ei în acel demiurg plăsmuitor de lumină, numit Luceafăr, pe care-l identifică, poate, cu un intermediar al efluxului divin ce se revarsă asupra vremelniciei, ca acele staţiuni creatoare de sine stătătoare pe care transcendenţa coborâtoare le lasă în urma sa şi pe care Blaga le reliefează în comentariul metafizicii sofianicului[13]. Pământenii se pătrund până la finele poemului de atributele conexe ale luminii, luceferindu-se. Acest proces, numit hyperionizare de Dan C. Mihăilescu[14] pentru a-l caracteriza exclusiv pe Cătălin, cel din finalul poemului, este, din punctul nostru de vedere, o luceferire, pentru că eroul poemului este perceput de cei doi pământeni numai în ipostaza de astru luminos, deci în ipostaza textuală cu numele Luceafăr. „Personajul de lumină”, cum îi spune Blaga, bântuie visele şi reveriile treze ale fetei de împărat, imprimându-i încă de la începutul poemului aura unei aspiraţii de neînţeles, dar care-i depăşeşte condiţia spre ceva mai sus de sine. În schimb, ipostaza abstractă, numită Hyperion, îi rămâne şi ei, şi lui Cătălin, total inaccesibilă, numele acesta fiind rostit în text numai de Demiurg, iar apoi preluat de narator în secvenţa de sfârşit a poemului, marcând astfel transformarea prin care trece ambivalentul Luceafăr-Hyperion. De la începutul poveştii şi până în scena finală a codrului luminat de lună, legătura eroinei cu Luceafărul se consumă numai la nivelul privirii, reapariţia în text a acestui nume („Ea îmbătată de amor/ Ridică ochii. Vede/ Luceafărul …”), după ce naratorul îl numise de două ori Hyperion („Hyperion se-ntoarse …”, „Hyperion vedea de sus …”), dovedeşte că abstracţia hyperionică este inaccesibilă celor doi eroi pământeni. Dar luceferirea lor este evident demonstrabilă în nivelul semantic al textului, aşa cum vom vedea.

Într-o perioadă mai nouă, precaritatea iubirii Cătălinei, frivolitatea sau duplicitatea ei morală, susţinută de critici ca G. Călinescu, O. Papadima, P. Constantinescu, iar mai recent, păstrând-o în aceeaşi zonă depreciativă, Rosa del Conte şi Svetlana Paleologu-Matta, este contrazisă şi se găsesc voci, precum cea a exegetului Th. Codreanu, care acordă sentimentului Cătălinei o gravitate intensivă: „patima femeii

[12] *Ibidem,* p. 238.
[13] *Ibidem,* p. 224.
[14] *Op. cit.*

atinge coarda cea mai înaltă a lirismului eminescian”[15], sau ca aceea a filosofului C. Noica[16], care reevaluează personajul feminin al Luceafărului, acordându-i statornicie şi încredere senină în propensiunea spre nevoia de ideal; fata e chiar „superior detaşată”. În viziunea noastră eroina poemului are o dualitate caracteristică, dar şi o anume complexitate. În ordinea de idei care ne interesează aici, trebuie să subliniem dedublarea ei între starea de somn şi cea de veghe; paradoxal, înainte de cele două vise şi mai ales după ele, în fragmentul de text numit confesiunea Cătălinei, fata este mult mai pătrunsă de dorul Luceafărului, altfel spus dorul de absolut al sufletului ei avertizează asupra unei profunzimi, nu lipsită de nelinişte şi un oarecare tragism, pe care în vis nu o manifestă, acolo chemându-l numai cu *inima*: „Şi dor de-al valurilor Domn/ De inimă-o apucă”, sau „Dar dacă vrei din inimă/ Să te-ndrăgesc pe tine”, iar refuzurile ei configurează o siguranţă neproblematică. Cu totul altfel este portretul ei din secvenţa confesiunii, însuşi momentul întâlnirii cu prima iubire „reală” produce o tensiune care face confesabilă o mai profundă stare de suflet, fata dezvăluind ceea ce nu înţelesese în vis, neputând suporta, nici acolo, întrupările peste fire ale astrului invocat, şi anume faptul că Luceafărul „o urma adânc în vis/ *De suflet* să se prindă”.

Astfel, în întreaga atmosferă a confesiunii, Cătălina dovedeşte că a devenit un receptacol primitor pentru o transcendenţă coborâtă în lume, un halou susţinut de o reală gravitate a limbajului, prefaţat chiar de semnificativa replică dată lui Cătălin: „Dă-mi pace, fugi departe – / O, *de luceafărul din cer*/ M-a prins un dor de moarte”. Această intensitate extremă, cuprinsă în *dorul de moarte*, nu este numai un superlativ absolut, ci conservă ceva din ambiguitatea proprie şi limbajului popular, moartea ca atingere a absolutului dorinţei, ca o introspecţie a sufletului „tinzând spre anihilarea fiinţei”[17]. *Luceafărul din cer*, cu determinarea transparentă a apartenenţei astrului la supraomenesc sau la divin, domină în acest moment sufletul Cătălinei, de care se prinsese adânc, urmând-o în vis. Şi nu este de prisos să ne amintim, în acest context, că o variantă a versiunii C a poemului se termina cu strofa: „Trăiţi în cercul vostru strâmt/ Şi în favoarea sorţii/ Căci ceea ce în suflet simt/ E voluptatea morţii”, adică trăirea extatică a morţii poate fi o punte posibilă între portretele semantice ale Cătălinei şi Luceafărului, personaje considerate îndeobşte fundamental opuse. Însăşi construcţia poetică *voluptatea morţii*, glosată de noi[18] în marginea credinţelor dacice sau a filosofiilor indice despre desăvârşirea vieţii prin moarte şi eliberare din nesfâşirea ciclică a suferinţei, poate fi apropiată benefic de interpretarea sofianică a Mioriţei, cu emblematica apoteoză a morţii în nuntă, transfigurare în care Lucian Blaga vede „aspectul elevat al unui act sacramental […], unire sacramentală cu o stihie a naturii”, iar „moartea ca act sacramental şi natura ca biserică sunt două grave şi esenţiale viziuni de

[15] Th. Codreanu, *Dialectica stilului*, Bucureşti, 1984, p. 266.
[16] *Sentimentul românesc al fiinţei,* Bucureşti, 1978, p. 100 – 108.
[17] Marin Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul*, Bucureşti, 1978, p. 41.
[18] Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicţionarul Luceafărului eminescian,* Cluj, 2000, p. 123.

transfigurare ortodoxă a realităţii”[19]. Bineînţeles, filosoful culturii adaugă că sofianicul constituie determinanta stilistică cea mai caracteristică a vieţii spirituale ortodoxe şi, dincolo de dogmă, „o determinantă ipostatică de mari posibilităţi, creatoare încă, a spiritualităţii populare din estul şi sud-estul european”.

Dorul de moarte reapare apoi în confesiune sub forma *farmecului* de neînţeles al nopţilor fetei, acel *farmec sfânt* contrapus zilelor pustii. De-ar fi şi numai această expresie, *farmec sfânt*, şi tot ar fi suficient pentru a caracteriza, în momentul de profundă introspecţie al confesiunii, elanul sufletesc înalt al eroinei, luceferirea ei. *Farmecul sfânt* ne apare chiar ca un corelativ al acelui *farmec dureros* de care vorbea T. Vianu[20], atât de caracteristic lui Eminescu, chiar dacă exegetul insistă asupra precarităţii sufleteşti a Cătălinei; credem aceasta tocmai pentru că *farmecul sfânt* al nopţilor fetei provine din integralitatea primei dorinţe, dor al inimii şi al sufletului totodată, din desăvârşirea nedisociată şi înfiorată a preiniţierii în iubire, când aşteptările stau sub semnul absolutului, la fel cum *dorul de moarte* se îndreaptă spre absentul şi depărtatul *luceafăr din cer*, amplificând dureros trăirea sufletească a eroinei. Trebuie să remarcăm aici un fapt textual care susţine ceea ce am numit paralelismul de atitudine finală a celor doi pământeni, adică luceferirea lor, şi anume că lexemele *farmec* şi *durere* apar în poem numai în confesiunea Cătălinei şi în replica finală a lui Cătălin, segmente de text în care se regăsesc şi alte similitudini tulburătoare, mărturisind despre pătrunderea sofianică a luminii de sus în receptacolul primitor al lumescului. În genere, nu s-a văzut o anume comuniune întru dorul lor de absolut, diferit direcţionat, dar analog în aspiraţia acelui mai sus de sine, pentru a proteja şi perpetua acel farmec misterios („farmecul lumii reci” la Cătălin), despre care replicile lor mărturisesc în text.

Receptarea transcendenţei în confesiunea Cătălinei este compusă din două atitudini ale acesteia, eroina intuind, în zbuciumul ei sufletesc, cum am arătat alteori, cu multe argumente, cele două ipostaze textuale ale Luceafărului-Hyperion. „Luceşte c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge/ Dar se înalţă tot mai sus/ Ca să nu-l pot ajunge” cuprinde, în limita legăturii prin privire dintre fată şi idealul ei de lumină dătătoare de sens, toată dragostea alinătoare a Luceafărului, precum şi predicţia destinului simbolic al imposibilului atingerii, din perspectivă umană, dintre trăirea omenească a sentimentului şi contopirea lui cu transcendentul. Aparent, ar părea că avem aici în „Dar se înalţă tot mai sus/ Ca să nu-l pot ajunge” o trăire a abisului de netrecut dintre om şi transcendenţă, o suferinţă aproape tragică a depărtării, chiar o disperare în faţa cerului de neajuns, despre care însuşi Blaga spune că sunt trăsături stilistice permanent prezente în spiritualitatea goticului. Numai că primele versuri ale strofei citate atestă tocmai graţia pornită din înalt, o graţie intensă, binevoitoare: „*Luceşte* c-un amor *nespus/ Durerea* să-mi alunge”. Cătălina simte, aşadar, o certitudine sofianică în legătură cu transcendenţa care coboară din proprie iniţiativă, ca într-un receptacol pe care vrea să-l pătrundă. Ea beneficiază de o liniştită încredere în intenţia plină de iubire transmisă spre ea

[19] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic ...,* p. 234.
[20] *Eminescu,* Iaşi, 1974, p. 68.

de stălucirea astrului, ca şi cum „un reflex de eternitate s-a coborât asupra” ei, cum inspirat se exprimă Blaga despre figurile artei bizantine.

Cătălina pare mai curând senină în toată desfăşurarea poemului, într-un fel apropiat de ceea ce a intuit C. Noica, deschisă cu statornicie spre necesitate, sigură şi în intuirea celei de-a doua feţe a Luceafărului, ipostază hyperionică inaccesibilă ei prin însăşi natura sa increată, dar presimţită, putem spune, sofianic, prin forţa de introspecţie pornită din înalt, a cărei receptacol ingenuu este chiar fiinţa pământească a fetei, pentru că în sofianic înţelepciunea divină coboară în vremelnicie: „Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l desparte …/ În veci îl voi iubi şi-n veci/ Va rămânea departe …”. Imaginea vizualizată a pătrunderii dintr-o altă lume, o lume ce-l *desparte* de ea, atestă chiar, ni se pare, o viziune spectaculoasă a punţii coborâtoare dintre lumi, aşa cum este ea concepută de Blaga, comentând gândirea rusească a intermedierii realizate între Dumnezeu şi lume de natura primară, numită Sofia: „Sofianică, adică profund adecvată duhului ortodox, este această punte, îndeosebi fiindcă ea este aruncată peste abis din iniţiativă transcendentă”[21]. Aşa cum încă de la începutul poemului *Luceafărul aşteaptă*, acum, în perspectiva vizuală a confesiunii, el *pătrunde* din acel *tot mai sus* care-l desparte de ea, dar pătrunderea lui este tristă, dovedind un presupus regret. Modalitatea depăşirii departelui sunt *razele reci*, şi ele stau, cum s-a spus[22], între cele două lumi. Înseşi chemările-invocaţii ale Cătălinei au reiterată, şi în magia visului şi în starea de graţie „îmbătată de amor”, formula: „Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o *rază* …”, dovedind, încă o dată, limitarea contactului dintre Cătălina şi Luceafăr în câmpul privirii.

Cât despre repetarea implacabilului *în veci ... şi-n veci*, care condiţionează iubirea profundă şi inalterabilă cu veşnica depărtare, am putea susţine că ea relevă o surprinzătoare înţelepciune, dacă o privim dincolo de aspectul ei de reacţie în faţa imposibilului. Din nou, găsim un posibil sprijin în comentariul blagian de filosofie a culturii ortodoxe, unde: „Sofia este ordinea şi înţelepciunea divină, care coboară în vremelnicie, făcându-se vizibilă şi imprimându-se materiei”[23]. Aşadar, Cătălina, cea lipsită total de profunzime, cum o vede criticul Edgar Papu, rosteşte o sentinţă de o gravă implicare în eternizarea iubirii ca ardere sufletească, cea protejată de o depărtare de neatins, potrivindu-i-se tocmai categoria „departelui” eminescian, atât de bine surprins de acelaşi critic[24]. O dată luceferită, Cătălina se pătrunde astfel, în relaţia ei cu Luceafărul, de după hierofaniile eşuate ale viselor, de efectul sofianic al înţelepciunii divine, dar şi de distanţa ce-i este necesară sentimentului pentru a deveni de-o intensitate dureroasă. *Durerea* este deci starea cea mai adâncă a îndrăgostitei de absolut, în sensul unui departe de neajuns, dar strălucirea astrului iubitor pare s-o pună pe fată, aşa cum am precizat deja, în postura omului din

[21] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic …,* p. 228.
[22] D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian,* Iaşi, 1979.
[23] *Ibidem*, p. 224.
[24] Edgar Papu, *Lumini perene,* Bucureşti, 1989, p. 29 – 49.

conceptul sofianic al ortodoxiei, aflat „în fața unui Dumnezeu plin de inițiative ocrotitoare”[25]: „Luceşte c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge”.

Reapariția *durerii* în limbajul lui Cătălin, cel din finalul poemului, după împlinirea orei de iubire atât de mult dorită de Luceafăr, deşi neaşteptată, face dovada semantică cea mai sigură că acest personaj, aparent atât de precar şi de superficial la prima sa ivire în text, s-a contaminat de dorul depărtării şi de propensiunea spre absolut. Rezonanțele din confesiunea Cătălinei sunt transparente şi impresionante: „Şi deasupra mea rămâi/ Durerea mea de-o curmă” sau „Cu farmecul luminii reci/ Gândirile străbate-mi”. Ipostaza tânărului din codru, numit inițial Cătălin, transfigurează datele departelui de neatins, reconsiderându-l într-un mai sus de sine, în statornicia nemărginirii din limita unei vieți omeneşti: „Căci eşti iubirea mea dentâi/ Şi visul meu din urmă”. *Farmecul sfânt* din nopțile Cătălinei se transferă în *farmecul luminii reci*, grup nominal mai complex, dar şi mai lămuritor. Alinarea este implorată să vină şi să străbată prin farmecul iubitei, sub ai cărei ochi senini se aşază un cuceritor înrobit de o înnoită noapte de patimi, învins de dorul sufletului luceferit al aceleia căreia îi prezisese că va pierde *visul de luceferi*. *Lumina rece* trimite evident la Luceafăr, la nimbul rece al nemuririi lui, aşa cum *focul din privire* al Luceafărului îndrăgostit a fost preluat în *noaptea de patimi*, atestând o conexiune semantică, destul de obscurizată de desfăşurarea alegorică a poemului. Faptul că, la un moment dat al conceperii poemului, în versiunea C există o variantă în care luceferirea finală a lui Cătălin nu se rezumă la contaminarea cu sufletul luceferit al fetei, ci se aduce mărturia textuală directă a participării salvatoare a Luceafărului însuşi, este trăsătura stilistic-sofianică cea mai elocventă : „Cu farmecul *luminii lui*/ Gândirile străbate-mi/ *Revarsă liniştile lui*/ Pe noaptea mea de patimi”.

Prin însăşi organizarea sa textuală sub forma unei implorări, această ultimă replică în text a lui Cătălin, care rămâne fără răspuns din partea eroinei poemului, lasă suspendată în text probabilitatea ca *lumina rece* ori *liniştea de veci* – obiecte ale rugii – să depăşească pragul unei speranțe nesigure. Aşa cum am arătat alteori, extatica declarație a lui Cătălin produce un complex paralelism cu fragmentul de text care cuprinde marea cerere a Luceafărului către *Părintele* său divin, determinând similarități semnificative între posturile lor. Amândoi, în momente cruciale ale devenirii spre împlinirea dorită, imploră ceva definitiv: *întoarcerea în haos – sete de repaos* (Luceafărul), *linişte de veci – farmecul luminii reci* (Cătălin). Luceafărul cere *o altă soartă* în schimbul nemuririi, fără să ştie, în acel moment, că era şi va rămâne Hyperion, având *în sine o întreagă lume* şi fără să bănuiască că, după împlinirea orei de iubire, durerea şi patima persistă şi-şi cer în continuare alinarea. Sofianică ne apare atitudinea lui Cătălin, care vrea să veşnicească norocul instabil din iubirea dintâi până în visul din urmă. *El* este cel care, dintre *cei doi copii*, speră, cere şi imploră şi după presupusa satisfacere a dorului din inimă, ceea

[25] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic ...,* p. 228.

ce imprimă rugii sale o evidentă nelinişte, o incertitudine aproape dramatică. Tonalitatea nesiguranţei dezvăluie un îndrăgostit nefericit, iar insistenţa şi varietatea verbelor la imperativ (*străbate-mi, revarsă, rămâi)* din invocaţia sa adoratoare impun o viitoare împlinire sub auspiciile mai înalte ale farmecului luminii Luceafărului, ca o nouă chemare a absolutului. Aparent inexplicabila, patetica declaraţie a celui care părea un cuceritor sigur de sine, încrezător în virtuţile împlinirii din ora de iubire, prezicându-i Cătălinei că va pierde *visul de luceferi*, ni-l dezvăluie, în final, supus de misterul materializat în ochiul *negrăit de dulce* al iubitei, ceea ce-l ridică, după un comentator, la nivelul astral al Luceafărului[26]. Trebuie să remarcăm aici că, în decursul conceperii poemului, sunt în variante versuri tulburătoare care descriu, încă la prima apariţie în text a personajului, devenit numai în textul definitiv al poemului „viclean copil de casă", tocmai dorinţa de veşnicire la scară umană a iubirii: „Şi dulce este şi nespus/ Astfel ca să rămâie [...] Aş vrea să nu mă mai deştept/ Din fericirea-adâncă".

Corelând cele trei replici din secvenţa de sfârşit a poemului, fiecare rămasă fără răspunsul aşteptat de la cel căruia îi fusese adresată, putem observa că probabila împlinire a *norocului* este incertă. Cătălin îi închină copilei cucerite o patetică cantilenă de iubire, iar ea se întoarce spre Luceafăr, fără să-i răspundă, implorând de *sus* lumina binecuvântată asupra *norocului* său, pe care-l simţea, deci, implicit, nedeplin, nestatornic. La rându-i, Luceafărul nu-i răspunde ei, ci lor: „Norocul [în variante, *iubirea*] vă petrece".

Cei doi pământeni implora în atitudinea hotărâtoare a ultimelor lor apariţii în text o lumină dătătoare de sens, dincolo de reinstalata separare a posibilului real de imposibilul ideal. Şansa eventualei permanentizări a *farmecului* luminii reci sau a *luminării norocului* trece prin intuiţia comună a înălţării privirii mai sus de sine, în întâmpinarea transcendenţei coborâtoare în lume. Luceferirea lor ar tinde spre limanul păcii interioare, deşi parcurge neliniştea şi poate tensiunea aşteptării şi nu are deplina seninănate a ataraxiei din soluţia hyperionică a retragerii în nonacţiune şi impasibilitate. *El* din *cei doi tineri singuri* se plasează înfiorat sub raza ochiului senin al iubitei, în care se răsfrânge un ideal al iubirii de-o viaţă, *ea* confirmând prin ridicarea ochilor spre Luceafăr nevoia împlinirii dorului din suflet, ca un corolar luminos şi înalt al dorului din inimă.

Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară
„Sextil Puşcariu"
Cluj-Napoca, str. E. Racoviţă, 21

[26] Şerban Cioculescu, *Eminesciana,* Bucureşti, 1985, p. 245.